廣西貴縣羅泊灣一號漢墓出土的音樂文物研究 之二

／陳萬鼐

本表係以C_0為「完全一度」（0分）；與《廣西貴縣羅泊灣漢墓》書中記法不同，它是以鋼琴第一鍵B_0的下六度C_0開始，其頻率是16.35Hz作0分計。本表記錄數字與它不同，而實質相同（它必須每超過一個音級減一二○○音分），採用本表記法，比較簡便。如「大銅鼓．鼓心」頻率為335.97Hz，原書記錄音分值為5233分；本表逕記錄432分（相差的一音分是計算時小數點的取捨差），表示它對鋼琴中央0是距離四個半音又三十二音分，即為一個「大三度」音程多。餘皆由此類推。

我們都知道，漢朝音樂豈祇是具有相當程度了，但要像羅泊灣一號漢墓出土的樂器，既然是如此完善，而且又都經過專家用科學儀器，測定了它的頻率，計算出它的音分值，真算是空前的「異數」。它不但給我們聆賞到模擬音樂實踐的聲音（見本稿第五節吳釗教授原製〈譜例二〉），還在這些可靠的資料上，給我們一個探索漢代南越（粵）「樂制」（律與調的研究）的實證。

根據此墓出土六件樂器八種測音結果（注意E_4、E_5共出現三次），暫時不論這些樂器，在當時是否屬於一個系統的配器，試先將它按音階高下秩序排比起來如〈表二〉：

用各種樂器實測的結果，來研究出土樂器的音階或調子的構造，國人一般

常使用的方法，就是先將這些高低參差的音階，作有秩序的排列起來，也許從這些排列秩序間，能夠觀察出一些端倪來。看這〈表二〉，就是一個四聲音階的組合：「宮」、「角」、「徵」、「羽」；也好像是一個「全音五聲音階」？可是不知是原來就沒有、或是因爲某些原因（如尚未發掘出土之類），卻少了一個「大二度」的「商」音。它的音程組織，也就成爲一個不完全十一度（以前我曾一次將「半音」誤寫成「度」），但包括大二度、小三度、大三度、四度、純五度、大六度、純八度，還有大、小和絃。尤其E_4與E_5共出現三次之多，它可能是當時、當地樂調的主要音階，似可視它是E調（角調）的成分較高的音列。

上述音樂是多種打擊樂器組合，至多是一調到底，不是旋律音樂。所以有人云：「音樂工作者，用它們合奏，取得了良好的、和諧的音樂效果。並試以竹笛爲主奏旋律，鐘鼓演奏音階骨幹音和八度，三度和音，可奏出動聽的樂曲。據此推斷，這種樂器組合，可能是當時實際演奏中存在的配器形式之一。」（《中國樂器圖志》九五面）

四、羅泊灣一號漢墓出土樂器四聲音階的探索——兼論古代音樂無商音說

我們從下列〈表二〉中，看到「古律音階」階名構成：徵、羽、宮、角、徵、羽、宮；其中缺少一個「商」音。如果原本就是如此形式，那麼，它就是中國音樂史上的一個重要問題！這種「四聲音階」結構，可以追溯到西周雅樂對於「商」音的排斥實例。近三、四十年來出土西周六件或八件爲一組的編鐘音階，在西周中期已形成如：羽宮、角徵、羽宮、角徵、羽宮、角徵、（角徵、羽宮），順序排列成「四聲音階」結構形式。「羽宮」、「角徵」……是表示西周鐘是雙音的，上面的「羽」音發自「隧」部，下面的「宮」音發自「鼓」部，兩音之間多是一個「小三度」關係（蔣定穗〈試論陝西出土的西周鐘〉一九八四年，《考古與文物》，五期，八六～一〇〇面；此文又見於《中國藝術研究院首屆研究生碩士論文集》）。其中值得我們注意的，是沒有「商」音存在，僅羽—宮—角—徵，或是宮—角—徵—羽，與羅泊灣一號漢墓出土樂器排比的音階是相同的。

西周中晚期編鐘，這類型音階結構情形，更是明顯。茲據馬承源教授〈商周青銅雙音鐘〉（一九八一年，《考古學報》，一期，一三二～一四六面）有關西周出土六組編鐘實際音響試奏錄音音階五線譜列後（這些鐘按首調概念記譜，

表二：　羅泊灣 M1漢墓出土青銅樂器音高表
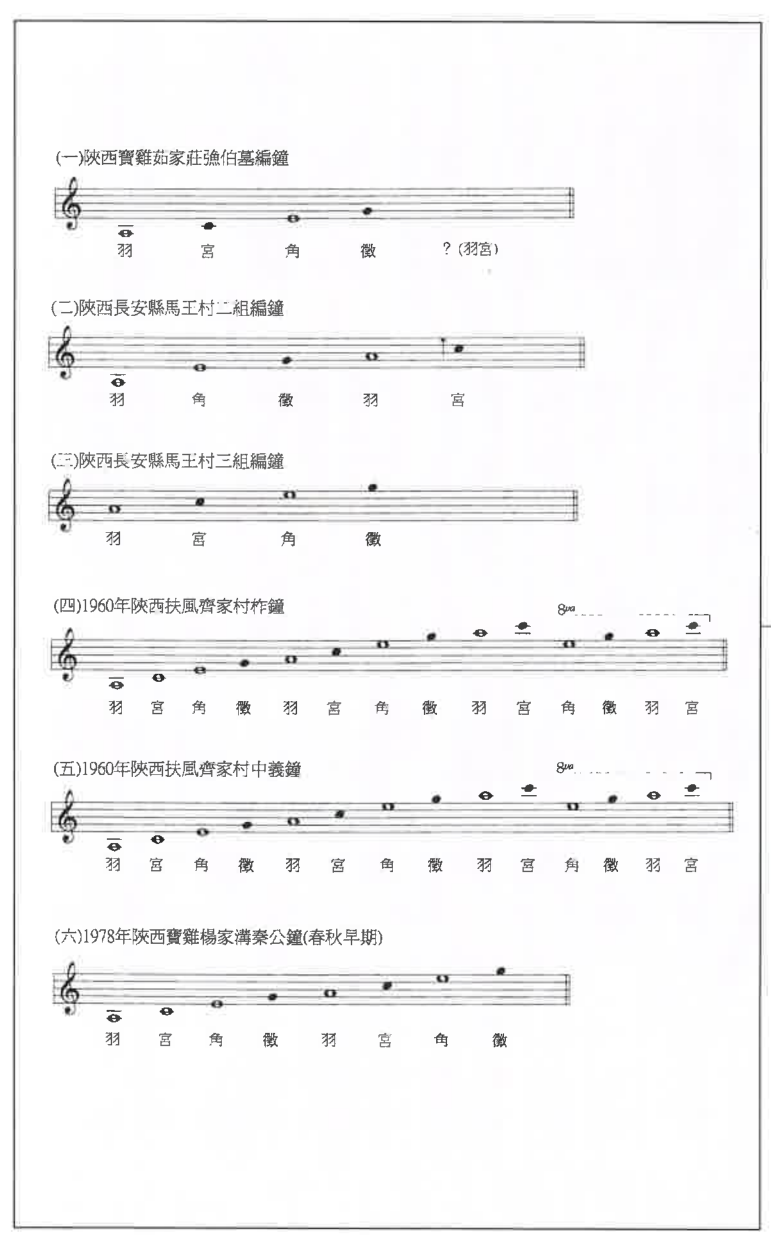
固定音階	A	#A	B	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a	b	c'	#c'	d'	#d'	e'
首調音階	F	#F	G	#G	A	#A	B	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	#a	b	c'
樂器音階			B_3		$\#C_4$			E_4				$\#G_4$			B_4		$\#C_5$			E_5
古律音階			徵		羽			宮				角			徵		羽			宮
簡　譜			5̣		6̣			1				3			5		6			1̇

陳萬鼐製表　劉佳傑電腦打字

未作頻率測試，○符頭代表隧音，●符頭代表鼓音—節自原文）〈譜例一〉：馬氏對以上音階構成關係的概念云：

1.這一地區的西周編鐘不用商音，這同部分商鐃不用商音似乎有某些聯繫之處。2.西周中期已運用鼓音，音域已較寬，西周晚期的音階構成爲羽—宮—角—徵—羽—宮，以通用的唱名法來表示，就是la—do—mi—sol—la—do。3.目前知道，西周晚期柞鐘和中義鐘都是八個一組，起首二鐘不用鼓音，起於羽音，止於宮音，音域達三個八度，這大約是西周編鐘發展最典型的例子（同上學報一三九面）。

春秋戰國之際的編鐘進步了，以湖北隨縣曾侯乙墓出土的編鐘爲例，多達六十餘件，分三層懸掛在鐘架上，音域



譜例一：（馬成源原製、劉佳傑電腦打字）

寬達五個「八度音程」以上。它以姑洗（C）爲宮，在約占三個「八度」音程的中部音區內，十二個半音俱全，可以旋宮轉調，演奏五、七聲音階的樂曲，無復「四聲音階」之說了。

西周音樂是否不具備「商」音呢？據《周禮》卷二十二〈大司樂〉祭祀音樂曲調，分爲「祀天神」、「祭地示」、「享人鬼」三大類，其樂曲主音（起調與畢曲問題）有十二種，如祀天神：「凡樂，夾鐘爲宮（相當於西方音樂F調式，餘皆如此類推，不再注明）黃鐘爲角，太簇爲徵，姑洗爲羽」等調，如果仔細研究，除其重複，它實際衹有九個調子。這些曲調確實是沒有「××爲商」這個調子——「商調」。任何一個樂章，不論五、七聲音階作曲，都不能五音不全，少一個「商」音；假使商音出現次數少一點，或是儘量避免落在強拍或重要音符上，大概是可以的。宋朱熹（一一三〇～一二〇〇年）曰：「『五音無一，則不成樂；非是無商音，只是無商調。先儒謂商調是殺聲，鬼神畏商調，故不用，而只用四聲，迭相爲宮。』」又明江夏劉績《六樂圖說》則謂：『周不用商起調者，避殷所爲也，猶亡國之社屋之意。』」（王光祈《中國音樂史》一〇四面引錄）宋陳暘《樂書》卷一〇五「三宮無商」論：「周官旋宮之樂；……而未嘗及商者，避其所剋而已（「周以木德王天下」、「商以金德王天下」，故金剋木——鼎注。……周之作樂非不備五聲，其不言商者，文去而實不去也，與春秋齊晉實予，而實不予同義。」以上是古人對周無商音的論說，下面還有些實例可作補充。

周朝《詩經》（距今三千四、五百年至二千六、七百年之間，大約從商代到春秋中葉）三百篇中，大雅三十一篇皆宮調，小雅七十四篇皆徵調，周頌三十一篇及魯頌四篇皆羽調，十五國國風一百六十篇皆角調（王光祈《東西樂制之研究》一一六面）。明朱載堉《律呂精義外篇》卷五：〈論周樂忌商，其譜異常〉有云：「惟商頌五篇純用商調耳。」《詩經》樂譜流傳下來的很多，最古的，相傳是唐開元年間的「關雎風雅十二譜」（存疑），我覺得最完整的，首推清朝乾隆年間，纂修「四庫全書」本的經部《欽定詩經樂譜》。此譜三十卷，係用清制十四律記譜，樂器爲「簫、排簫、壎、篪」（合譜）、「笛、笙」（合譜）、「鐘、磬」（合譜）、「琴」、「瑟」等十種樂器齊奏，每隻曲子中，並不是無「商聲」，如「凡」（簫譜）、「乙」（笛譜）、「太簇」（鐘譜）、「荀」（琴譜）、「九句」（瑟譜），這些音階，就是「商」聲的記譜法。

馮潔軒〈論鄭衛之音〉二「西周雅樂對商音樂的排斥—兼論商音」有云：「在意識形態上，商人崇拜帝，周人卻崇拜天，周就不去繼承商。音樂也屬意識形態範疇，除了在一定的思想內容方面商周有別而外，還存在著諸如審美習慣、趣味、民族感情等複雜的差異，決不是短時期內可以硬性加以改變的。而且，在音樂的諸要素中，音階作爲樂音原素和邏輯形式，又比其它要素帶有更大的保守性（穩定性）。這些都是造成周音階長期保持自己『宮—角—徵—羽』形式不變的原因。」（《中國藝術研究院首屆研究生碩士論文集》五一～八七面）該文大意：所謂「商音樂」是指殷商時代的音樂，周朝排斥商代音樂，是意識形態的。「商音」是被周朝指爲「夷俗邪音」（主要是指商音），禁止各地方民族音樂「淆亂」了雅樂政策。「鄭衛之音」是源於商音樂的，因鄭衛地方仍保持商代社會的「淫祀」—男女屢聚會的活動。迨西周禮樂制度崩潰，各地方民族音樂勃興，鄭衛之音便大行其道了。此論敘述西周時期「四聲音階」因果互動的關係，可以補古人訓詁之不足，尤其現代西周編鐘大量出土，擊奏出它的聲音，印證古書，更是古人聞見所不及的。

最後，我想提出古越樂器的四聲音階：宮、角、徵、羽，與西周編鐘四聲音階的關聯性，它究竟是必然的，抑是偶然的？特藉重李純一教授《先秦音樂史》（第九八面）西周音樂結語：
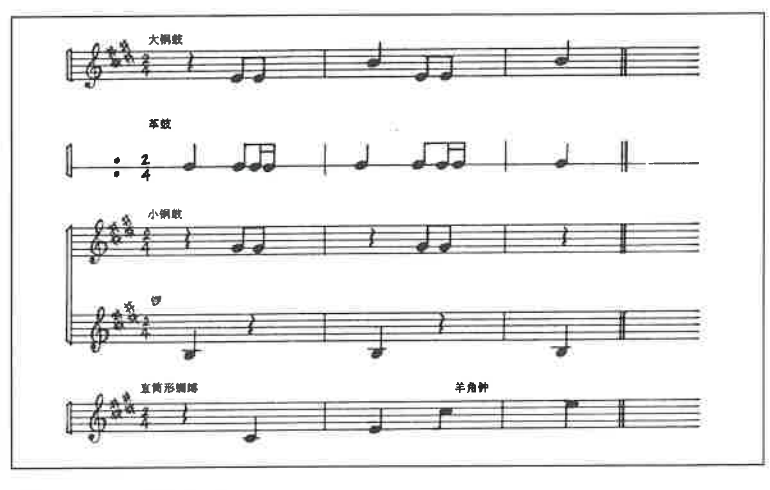
中原地區的庸和南方古越族的乳鏞相結合而產生了甬鐘，甬鐘又迅速傳至南方各地，繼而南方古越族的鎛也傳入關中地區，從這一個側面反映出西周各民族之間音樂文化的交流乃至融合。

李氏「以物證史」，爲我將中原與古越的音樂文化架起一座橋樑，明確的讓它們傳承關係溝通起來，使得我對這問題的討論，不致流於「鑿空立論」（朱熹語萃）了。

五、羅泊灣一號漢墓出土青銅樂器擊奏的推測

吳釗教授〈廣西貴縣羅泊灣M1漢墓墓主的音樂生活與祭祀習俗（節稿）〉（載於《銅鼓和青銅文化的新探索》二三七～二三九面）一文，根據此墓出土大銅鼓、革鼓、小銅鼓、銅鑼、直筒形鐘、羊角鐘六種樂器，爲復原或再現墓主生前音樂生活，與祭祀習俗初步探索云：

關於這個樂隊演奏的樂曲，及各種樂器之間的相互配合關係，由於年



譜例二：（吳釗原製）

代久遠，史書失載，已難確知，現在衹能根據上述樂器的測音結果，與民間現存的演奏方法作如右推測〈譜例二〉。

從上列譜例可以看出：這是一種以青銅定音打擊樂器爲主，與皮膜類打擊樂器相配合的打擊樂合奏。各種樂器可以通過不同節奏，不同音高的聲音組合，構成各種特定的打擊樂曲，在祀神時傳遞神靈的訊息，爲人們的舞蹈作伴奏。

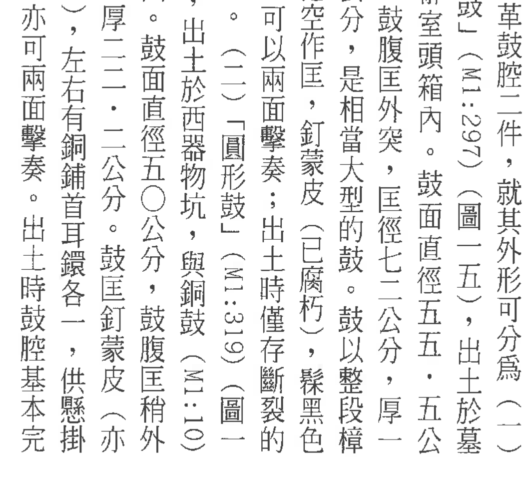
總之，通過上述分析可以看出：羅泊灣墓墓主既遵循中原舊俗的房中樂；也有來自西甌本地的蓋板直簫與銅鼓等打擊樂。其中尤其是後者，充份說明在西甌人的心目中，最神聖的音樂，並不是以旋旋的優美動聽爲特徵的蓋板直簫；而是以節奏和某種特定音高和音程組合爲特徵的打擊樂合奏。這種情形至今在中國西南許多少數民族中仍可見到。它對於我們研究中國上古音樂的發展歷史頗具價値。

我與吳氏是至契之友，彼此在治學方法與途徑，也有許多相似之處；所以，對於羅泊灣漢墓出土樂器，他作的「復原或再現」的打擊樂合奏的譜例，以探索墓葬主生前音樂生活與祭祀習俗，正是我樂於見到的事，十分欣慰。至於「在西甌人的心目中，最神聖的音樂，並不是旋律的優美動聽爲特徵的『蓋板直簫』，……」所謂「蓋板直簫」，就是指羅泊灣一號漢墓出土的「竹笛」，然在吳氏所有論著中並未見到這「竹笛」的複製實驗，或測試頻率記錄？當然就不能從雲南少數民族樂器「唄處魯」（Boichulu），與「竹笛」是類似之物？這正是我要結撰本稿追求科技的主題—

〈羅泊灣一號漢墓出土「竹笛」複製品實驗〉的目的（詳見本稿第七節）；同時，也是我近數年來陸續發表〈試以漢代音樂文獻及出土文物資料研究漢代音樂史〉的初衷。我的「竹笛」複製品實驗，如果有一丁點價值，對於此墓樂器發現研究，更形完整；反之，就是「狗尾續貂」，也無損於珍貴皮革「貂」的形像；宋人周必大詩：「公詩如貂不須削，我續狗尾句空著」罷了。

六、羅泊灣一號漢墓出土殘存革絲樂器

（一）革鼓腔



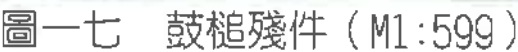
革鼓腔二件，就其外形可分為（一）「扁鼓」（M1:297）（圖一五），出土於墓葬槨室頭箱內。鼓面直徑五五．五公分，鼓腹匡外突，匡徑七二公分，厚一九公分，是相當大型的鼓。鼓以整段樟木挖空作匡，釘蒙皮（已腐朽），髹黑色漆，可以兩面擊奏；出土時僅存斷裂的鼓腔。（二）「圓形鼓」（M1:319）（圖一六），出土於西器物坑，與銅鼓（M1:10）共出。鼓面直徑五〇公分，鼓腹匡稍外突，厚二二．二公分。鼓匡釘蒙皮（亦腐朽），左右有銅鋪首耳鐶各一，供懸掛用，亦可兩面擊奏。出土時鼓腔基本完整。

圖一五　廣西貴縣羅泊灣一號漢墓出土「扁形」革鼓腔（M1:297）

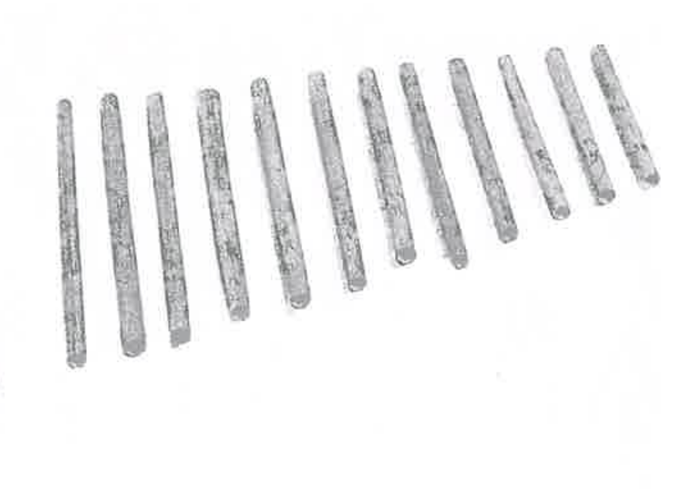


圖一六　廣西貴縣羅泊灣一號漢墓出土「圓形」革鼓腔（M1:319）





圖一七　鼓槌殘件（M1:599）



圖一九　長沙馬王堆漢墓出土・竽律及其「竽衣」(口袋)



圖一八　廣西貴縣羅泊灣一號漢墓出土「從器志」木牘（M1:161）

鼓槌一件（M1:599）（圖一七）與扁鼓腔同時出土，槌頭圓形，徑四公分，殘存柄長三公分，柄徑一．八公分，合於打擊功能，是革鼓演奏的工具（《廣西貴縣羅灣泊漢墓》六三面）。

漢代的達官貴人，非常重視厚葬，對於陪葬物品列有「清單」，詳載其種類與數量；這本是中原文化的一部分，在兩越與西南夷也竟然如此。此墓出土「從器志」的木牘，就是陪葬物清單性質的文物（M1:161）（圖一八），該木牘的正面倒數第二行，記錄「大畫鼓一繒囊」，這裡的「大畫鼓一」，可能指的是「扁鼓」（M1:297）；所謂「繒囊」就是

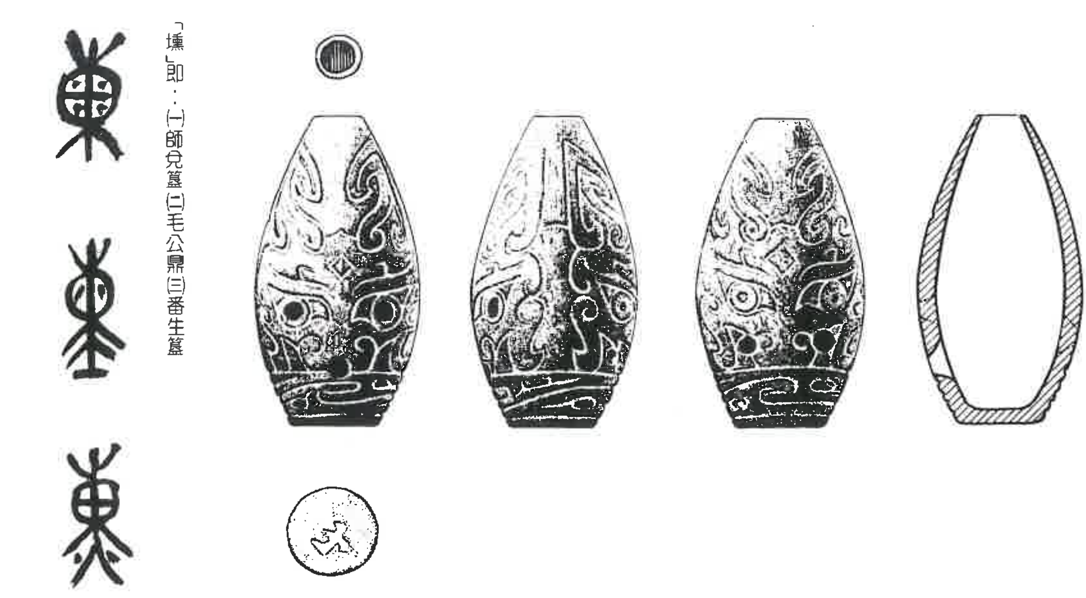
盛裝「大畫鼓」的袋子。「繒」是秦漢時期的「布帛」，也稱「繒帛」。《漢書》卷四十一〈灌嬰傳〉：「灌嬰，睢陽販繒者也。」顏師古注：「繒者，帛之總名。」原來從高祖劉邦開國的大將軍，就是販賣布匹出身的。《說文》等書，常將「帛、繒互訓」、「帛者繒素之通名」，「大帛之冠」注「厚繒也」令人謂之「綢子」（《說文解字詁林正續補合篇》等書，鼎文書局本）。所以盛「大畫鼓」的「繒囊」，可能是綢布製作的。

湖南長沙馬王堆馱侯夫人墓，出土一套「竽律」是裝在一個口袋裡，其「遣冊」（「從器志」性質的清單，後詳）中記載「竽律印纁衣一」，本應該是淺絳色的織品口袋。事實上，出土物是栗色底紅花錦袋，由兩重三枚經線提花織成，漢人稱爲「信期繡」（圖十九）。以此喻彼，則羅泊灣一號漢墓的「繒囊」，極可能是一件藝術價值相當高的錦囊。

(二)「掏」與「越」的考證

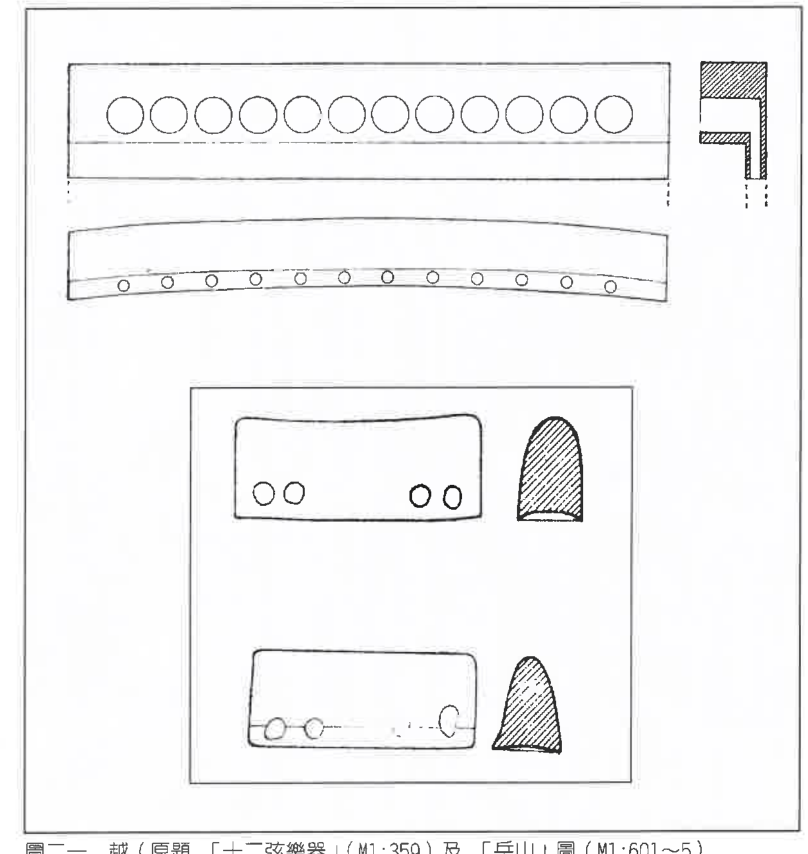
漢代陪葬品豐富的墓葬，都曾同時出土詳細記載陪葬品的名稱、數量，類似「清冊」式的竹簡或木牘，這種簡牘，稱爲「遣冊」。據《儀禮注疏》卷三十九〈既夕禮〉—在「喪禮」之後，相當於現代的殯儀，有云：「書賵於方」、「書遣於策」。「賵」讀「送」音，贈死之物。「方」是「方冊」記載：「賵奠賻贈之名與其物」，相當於現代喪家「收禮簿」或稱「賻金」（「以財物助喪儀」）。「遣策」是「簡冊」記載：「遣送死者明器、贈死者玩好之物名」，「明器」是陪葬之器物。如此，「遣冊」中所記載的物件，是死者生前的親戚朋友贈送的禮品，現代「新新人類」，惡詆這種禮儀是「馬屁文化」；難怪長沙馬王堆馱侯夫人墓中的陪葬品，多達一千餘件。羅泊灣此墓也相當風光，其品級官階，可由「既夕禮」的「遣」「賵」，就知其所以然了。

羅泊灣一號漢墓的「從器志」（參見圖版一八），就是「遣冊」性質的文獻。從這裡知道此墓陪葬樂器的記錄，在「大畫鼓」以外，還有一條記載爲：「[illegible]」（原木牘文字）；《廣西貴縣羅泊灣漢墓》載：「[illegible]」（原書印字）。根據該墓「從器志」牘文的「考釋」，對於此條則云：「□（表示不是「掏」字）字不識，從與越筑並列看，可能是一種樂器名稱（八二面）。」此〈考釋〉似有更詳盡的敘述，係由「中山大學張振林、張榮芳二同志研究，……未發表。」惜我未能知道其正式發表時間及處所？又因我想早日結束此項研究工作，難以久等，先作一點嘗試，一併就教於音樂史家及此道的文學家！



圖二〇　壎（殷商時期「骨壎」）

⿰扌⿹勹火　這是我辨識這條樂器文字的字形，〈考釋〉的寫法與原木牘文字不一致。此字「手」旁的「勹」中的「廿」與「火」，「廿」字寫法甚多變化，「火」字可以寫成「灬」或「冖」，因爲「從器志」文字漫漶，仔細看我所辨識的字，應該是對的（？）。如果是錯的，下文請不必閱讀。


圖二一　越（原題「十二弦樂器」（M1:359）及「岳山」圖（M1:601～5）

羅泊灣一號漢墓木牘上的字體，當然與「漢隸」不相干：它的撇捺（波磔）類似東漢碑版上的「曹全碑」等；在帛書方面類似馬王堆三號墓〈戰國縱橫家書〉；在簡牘上類似一九七二年居延新發現的漢簡（以上俱西漢時期）。至於「掬」字的構體，在居延、武威、流沙墜簡中，隱然可見。書法藝術是講求姿勢與氣度的，我這種舉證顯而失於呆滯，作繭自縛落人口實而已，這屬於學術的良心，但求無愧就好！

倘若讀者認為我的辨識可以接受，那麼它就是《古奇文字》中古寫的「揮」字。現代人不識這個字，在漢代也不一定人人都認識這個古字。字既然不一定能認識，要求寫法筆畫無誤就難了。按清・顧炎武《音學五書》引〈詩本音〉云：「揮古本音熏」。可見這件樂器就是「壎」，合乎「同聲通訓」之例（圖二〇）。此墓未發見「壎」之痕跡，疑為泥胚「明器」？〈詩本音〉是顧炎武最精核之篇。

越　字在「從器志」木牘上形體相當清晰，我認為是一種樂器的構件。在《廣西貴縣羅泊灣漢墓》載有「十二弦樂器」一件（M1：359）（圖二一）：「出於槨室，已殘破，現存腔體殘片，表面髹黑漆。有首部一塊，經脫水收縮後，寬二三公分，厚三・五公分。存一排十二只弦孔，孔距〇・二～〇・六公分。此孔向下，垂直橫向側出。此器因不同於一般琴瑟，暫名之為十二弦樂器。（六三面）」我在某處看到一則資料，說此物相當於古琴的「承露」或「軫範」，可惜疏記其出處。

我對「越」這件器物，並沒有想到它與「粵」這地名有關，因想到是三件樂器並列各一件。首先，《史記》卷二十四〈樂書〉（樂本論）即《樂記》：「清廟之瑟，朱弦而疏『越』，一倡而三歎，有遺音者矣。」〈史記集解〉鄭玄注：「越，瑟底孔，盡疏之使聲遲。」

圖二二　挎「越」板畫（樂律全書・律呂精義內篇）之一

〈樂記〉有十種以上不同的板刻，「清廟之瑟」這段文字是從《呂氏春秋》卷五〈適音篇〉抄得來的。吉聯杭《樂記譯注》（一九五八年，北京音樂出版社本）今釋爲：「清廟裡的瑟，上面按著朱紅色的弦，底部有著疏朗的孔眼。（六面）」這解讀是正確的，一般訓詁小學之書，皆言「越」是「瑟下孔爲越」。它與瑟的「底部有著疏朗的孔眼」正相符，此墓出土這塊「十二弦樂器」也正是此物。

如果將此「越」字視爲地址，與「筑」號合併稱爲「越筑」，那麼這塊十二絃的樂器是甚麼呢？「越」是作甚麼用的，除繫瑟弦以外，還是扛瑟挎（音枯）手用的。如《儀禮注疏》卷九〈鄉飲酒禮〉：「工四人，二瑟，瑟先。相者二人，皆左何瑟後首，挎越內弦；右手相。」注：「越，瑟下孔也，內弦側擔之者。」疏：「瑟底有孔越，以指深入謂之挎也。」這是講持瑟的方式，也許有人還不能完全瞭解，可以參考明朱載堉《樂律全書》的《律呂精義內篇》卷九的二幅板畫：「左何瑟面鼓右手相工圖」（圖二二）；另一幅板畫「左何瑟後首右手相工圖」（圖二三）。我徵引〈鄉飲酒禮〉的文字，與《律呂精義內篇》圖繪，簡單的解釋：是描述中國古代持瑟的方法，圖中弟子用左肩扛（何）著瑟，瑟的鼓面（頭部）向前、左手挎在瑟底部孔眼的地方，右手扶著瞽矇（盲者）樂師。這種「挎」在「越」的持瑟的方式，是非常安全的，不致於失手摔壞了樂器，也成爲持瑟必須遵守的規矩。否則，將瑟扛在右肩，或是雙手捧著，或是頂在頭上，那就不便與不雅觀了。由此可以肯定「十二弦樂器」，就是「從器志」中的「越」無疑。

此外，「岳山」（？）四件（M1:601—（M1:605）參見圖二一，不知是何物，有待考證。

從前，我在某書涉獵到一段文字，

左何瑟後首右手相工圖

律呂精義內篇　卷九

十五

圖二三　挎「越」板畫（樂律全書·律呂精義內篇）之二

它的大意是「音樂史有甚麼值得研究呢？」如本節這兩個名辭問題，不曾研究一點音樂史，就會造成「郢書燕說」之弊。許常惠教授曾說：「音樂史乃是一門學術，以嚴肅、準確、周密、理智的態度來研究音樂藝術的學術，它是藝術的科學。」（《西洋音樂研究．前言》）又說：「當我看到西洋大師終日不倦地尋找他們古代音樂或民謠，而我們的音樂家卻皮毛地在模仿西洋的時候，是何等的遺憾。『回去中國重新看自己的東西』，這確實是這幾年來，我在西方所得到的最大收穫之一。中國音樂過去的遺產，無疑是創作現代音樂的最大泉源。」（《中國音樂往那裡去》三七面）這應該算是一位智者身體力行的箴言！

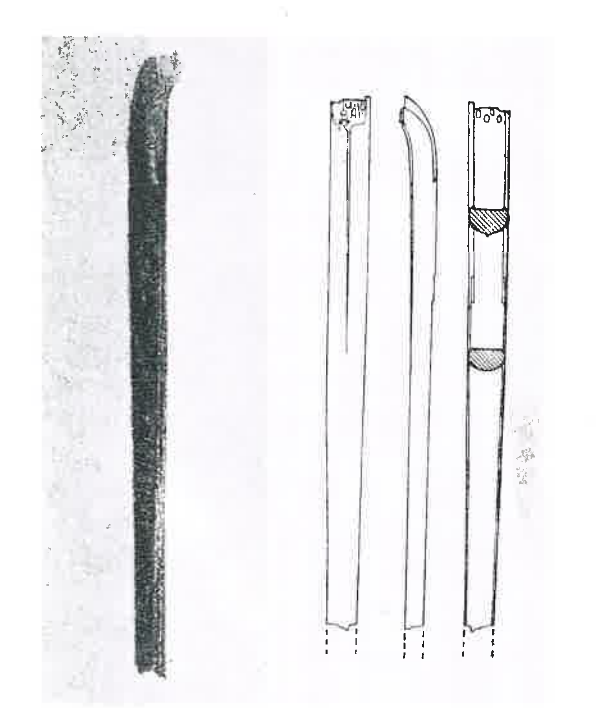
(三)「築」即筑

簡體字將「建築」的「築」，寫成樂器的「筑」，該墓「從器志」將樂器的「筑」，寫成「建築」的「築」。「筑」是擊弦樂器，此墓出土一段木器的殘體，經專家認爲它是「從器志」中的「築」。

「筑」(M1:600)一件(圖二四)，僅存筑體殘段，細長條狀，出於槨室，殘長四二．五公分，寬二．九－三公分。正面平、上部兩側起稜，形成納弦的槽道，筑頭向後彎，已殘，但仍存弦孔部分，弦眼五個，下端已殘（《廣西貴縣羅泊灣漢墓》六三面）。

「筑」在唐以後就失傳了。一九七三年十一月至七四年初，湖南長沙馬王堆三號漢墓，出土一件木製品的「明器」，經專家們研究，認爲它就是「筑」。後來各地陸續發現許多件筑的實物，知道的人就很普遍；而且還有五種以上漢代出土文物紋飾上，刻畫著極爲生動擊筑的圖像(圖二五)，由於這些圖像，清楚辨認羅泊灣漢墓出土的「細長條」狀、「殘段」木器，的確是「筑」。

許多人對馬王堆三號墓出土的「筑」，其內容多是輾轉從其他書刊上得知的，因爲〈長沙馬王堆二、三號漢墓發掘簡報〉，湖南省博物館、中國科學考



圖二四　筑（原題　「築殘段圖」(M1:600)）



圖二五　河南南陽唐河漢墓出土擊筑吹竽畫像磚

古研究所撰，一九七四年，《文物》月刊，七期，三九～四八轉六三面，圖版壹～拾捌；這篇「第一手資料」中，衹說「5.樂器共五件：瑟、竽、琴各一、簫二件……。」沒有隻字片言提到「筑」，圖版中也沒有「筑」的形像。可是「筑」是何物，還是假藉於「第二手資料」的。

我在「從器志」中，發覺一件很有趣味的問題，就是志中所載的樂器，僅「大畫鼓」及「掬越築」兩條文字，難道其他樂器如：銅鼓二件，直筒形鐘二件，銅鑼一件，羊角鐘一件，其價值比不上「大畫鼓」嗎？何以未載入，抑是漏記了呢？從《儀禮》〈既夕禮〉云：「書賵於方」，「書遣於策」；「賵」是金錢，「遣」是物品，所謂「遣送死者明器，贈死者玩好之物名。」（參考本稿第六節—（二），根據這樣解釋，「大畫鼓」是別人贈予死者明器或玩好之物；「銅鼓」等是死者自己生前擁有之物，生後用來殉葬的，「遺冊」就不載入「非禮品」之物。不知道這個想法對不對？需要那些所謂曾親自參加發掘的專家去查證了。